شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح
" الوردة والسياف" أنموذجا

الأستاذ: مفتاح خلوف
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة محمد بوضياف– المسيلة

– تقديم

ينبني الخطاب المسرحي على جملة من البنى الفنية التي يشترك فيها مع بعض أنواع الخطاب الأخرى، والتي تعد أساسا لتشكله. ولعل أهمها على الإطلاق التشخيص، الذي لا يقتصر على إظهار الشخصية بالمظهر الإنساني المألوف، وإنما تتدخل فيه عوامل أخرى تتصل بالمؤلف وبالمخرج ثم بالممثل لتصل إلى القارئ، الذي يدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية، ومخزونه الفكري والديني والاجتماعي ليقدم لنا تصورا يختلف عن تصورات الآخرين. وهذا ما ذهب إليه فيليب هامون عندما اعتبر أن:" الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص"[1]. فالشخصية المسرحية إذا غير مستقلة، وعملية التشخيص يضطلع بها القارئ أكثر مما يضطلع بها المؤلف، أضف إلى ذلك أن القارئ نفسه يغير عملية التشخيص في قراءات مختلفة، فيضيف أشياء ويتخلى عن أشياء أخرى. وهذا ما ذهب إليه بارت عندما اعتبر أن الشخصية نتاج عمل تأليفي، وأن هويتها موزعة في النص، مشتتة عبر الأوصاف والنعوت والخصائص، وأن القارئ هو الذي يعيد تشكيل هذه الشخصية أو يعيد تشخيصها[2]، ليتجاوز بذلك حدود الإيهام التي أصبغها عليها المؤلف ثم المخرج فالممثل. وسأحاول في هذه الدراسة أن أبين أبعاد التشخيص ووسائله وطرائقه، محددا أهم الملامح التي يمكن أن تظهر بها الشخصية وتتجلى فيها عبر بنيات النص. وقبل ذلك يجب أن أكشف النقاب عن الفروقات الطفيفة بين الشخصية والتشخيص، في حدود تحديد الوسائل الإجرائية اللازمة للبحث. وعلاقتها الإرجاعية ببقية العناصر الدرامية.

1- الشعرية المصطلح والإجراء:

تعد الكتابة المسرحية أكثر الأجناس الأدبية تعددا من حيث أقطاب الإبداع، هذا التعدد الذي يصنع منطقه الخاص به، ويخلق وجودا متميزا به داخل المشهد الثقافي واللغوي معا. ولكشف شعرية التشخيص في الخطاب المسرحي حري بنا أن نتوقف بعض الشيء عند المفهوم المعجمي لمصطلح الشعرية وبعض مفاهيمه الاصطلاحية والعلاقة التي تربطها بفكرة التشخيص في الخطاب المسرحي.

- **المفهوم المعجمي:**

تتحدد الحقول المعرفية بتحدد مصطلحاتها، واستقرار مفاهيمها، ومصطلح الشعرية(Poétique) واحد من المصطلحات التي احتضنتها الدراسات اللسانية والأدبية للبحث والتجريب، والوصف والتحليل، ولكي يستعمل هذا المصطلح استعمالا دقيقا يتماشى وما نود طرحه في هذا المقال، وجب علينا تحديد مفهوم الشعرية. إذ الدلالة المعجمية هي أولى الخطوات التي نقوم بها لمعرفة مفهوم هذا المصطلح. فقد جاء في معجم" لسان العرب" لــ" ابن منظور" في مفهوم مادة" شعر" قوله:" الشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن، والقافية، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعره غيره، وشعر شعرا جيدا قال سيبويه أرادوا به المبالغة والإشادة"[3].

- **المفهوم الاصطلاحي:**

أما من حيث الاصطلاح، فإن مصطلح الشعرية يلفه بعض الغموض الناتج عن الترجمات المتعددة للمصطلح، واختلاف الإجراءات التي أجريت عليه، ومن جملة دلالاته، أنه يدل على:" دراسة جنس من الشعر من حيث هو وحده، أو الدلالة على الانتماء إليه"[4].

كما ورد مصطلح الشعرية في الدراسات الغربية بمعنى:" النظرية العامة للأعمال الأدبية"[5]. ثم توسع معناه ليدل على دراسة كل أجناس الأدب، وتسليط الضوء عليها. وسأقصد في مقالي هذا المعنى الأخير، على اعتبار أني سأبحث في طرائق وأساليب التشخيص، وكشف مكونات الشخصية في الخطاب المسرحي، عاملا على مزج المعطيات النظرية والإمكانات الإجرائية في شعرية التشخيص، أو ما يصطلح عليه شعرية المتخيل في النص[6]. أو ما يسميه جون برجوس شعرية التصوير[7]، وكيفية رسم ملامح الشخصية وديناميكيتها، وانسجامها بأبعادها السيكولوجية والفيزيولوجية

والسوسيولوجية، لأداء الوظيفة الرمزية، وتحقيق اشتغالها الدلالي، آخذا في ذلك أبعاد الحركة واللباس والإكسسوار.

بناء على هذا سأحلل ظاهرة التشخيص وفق التساؤلات التالية: كيف يشتغل التشخيص داخل النص المسرحي؟ ما هي الأساليب التشخيصية التي يوظفها الكاتب لبناء شخصياته؟ أو بالأحرى كيف تتحول اللغة المسرحية بجملها وأوصافها ومكملاتها الفنية والتقنية إلى تفاعل رمزي بين الإنسان ودوافعه الباطنية مع العالم المحيط به، ليتشكل التشخيص النهائي؟

2- شعرية الشخصية والتشخيص، مفاهيم ومعاليم:

وردت لكلمة" الشخصية" معان مختلفة تناثرت بين ثنايا القواميس والمعاجم، ولتحديد هذه المعاني تتبعنا ورودها واكتفينا بالبحث عن تطور دلالتها من المعجمية إلى السياقية. فقد جاء في لسان العرب أن" الشخص سواد الإنسان وغيره، تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمه فقد رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات، والشخيص العظيم الشخص، والأنثى شخيصة"[8]. كما جاء في المعجم الوسيط:" شَخُصَ الشيءُ شُخُوصاً، ارتفع وبدا من بعيد، وشَخُص فلانٌ شخَاصةً، أي ضَخُمَ وعظُم جسمُه، فهو شَخِيص وهي شَخِيصةٌ"[9].

وقد ورد في المعجم المسرحي لـــ: حنان قصاب وماري إلياس، أن كلمة " شخصية" في اللغة العربية مستحدثة، فهي مأخوذة من الكلمة الفرنسية" Personnage" المأخوذة من اللاتينية" Persona" التي تعني القناع أوالدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به. ثم توسع فيما بعد مفهوم ومدلول كلمة" Personnag**e**" ليدل على الشخصية المسرحية والروائية ككيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي. أما كلمة التشخيص في اللغة العربية فتستعمل للدلالة على أداء دور شخصية ما، أي التمثيل بالمعنى العام.

وكلمة" Personnification" فمشتقة من اليونانية" Prosôpon" التي تعني الوجه أو الشخص، وكانت تعني بالأساس تجسيد الأفكار المجردة، وتصويرها على شكل أشخاص، ثم صارت تدل على التمثيل[10].

يتضح مما سبق أن هناك تداخلا بين دلالات الشخصية، الشخص، التشخيص، فالمعاني تتماهى فيما بينها، ولا يمكن الفصل بين دلالاتها إلا بإيراد المفاهيم الاصطلاحية والمعاني الإجرائية المبنية على الملاحظة والقياس، مع الأخذ بعين الاعتبار

الاتجاه العام للحكاية المسرحية. ومن ثم ترتبط الشخصية بالحدث، إضافة إلى أن الحكاية والقصة والمسرحية ترتكز أول ما ترتكز على الشخصية، التي تدور حولها الأحداث، فتبث فيها الحركة وتمنحها الحياة[11]. أي إن المؤلف يختار أولا الشخصيات ثم يسند لها الأحداث والأفكار التي يريدها أن تبثها.

وهناك من ذهب إلى أبعد من ذلك واعتبر نجاح المسرحي والكتابة المسرحية مرهونا بمدى غنى وعمق الشخصيات المخلوقة فنيا، ومدى مقدرته على التشخيص، وقوة التدليل التي يحملها شخصياته، فيحدث أن" تتحول الشخصية إلى علامة لغوية عندما ترد في الخطاب عن طريق دال متقطع، يحددها في النص، ويقدمها بوساطة جملة متفرقة من العلامات، والسمات التي يتم اختيارها من طرف المؤلف، وفق مقتضيات الاتجاه الجمالي الذي يمثله"[12].

ومنهم من نظر إلى الشخصية من حيث حضورها في بنية النص الأدبي بعامة والنص الدرامي بخاصة، ومن حيث تشخيصها من طرف المؤلف، باعتبار ذلك حضورا ورقيا يتشخص ببعدين؛ بعد إنساني، وبعد أدبي، في صورة ممزوجة تستمد من مصادر مختلفة، ثقافية، فكرية، دينية، واجتماعية، ثم تنصهر هذه المصادر جميعها في فكر الكاتب ورؤيته، ومن ثم تشكل بتشخيصها النهائي وامتزاجها بالمدلول الحكائي والحادثة المسرحية قوة تأثيرية فعالة في المتلقي، وبالتالي تدفعه لإنتاج الدلالة وفق تركيبة ثلاثية: اسم الشخصية، صيغ تقديمها، ووظائفها[13].

وكرد فعل على الخلط الكبير الذي يبديه النقد القديم بين مفهومي الشخصية والتشخيص، ونظرته إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة من التجارب المعيشية أو المنعكسة من افتراضات المؤلف فقط. فقد ذهب بعضهم إلى اعتبار الشخصية وعلاقتها بالتشخيص، أو بدائرة التكثيف الدلالي الذي تعيشه وسط النص الدرامي، على أنها مفهوم سميولوجي يحدد مقاربة مضاعفة وسط مجموعة من الإشارات[14]. وكأني بالناقد هنا يكشف عن الأبعاد الأساس التي تشكل الشخصية خارج بنية النص، والتي تشكل الشخصية وطرائق تشخيصها داخل النص. هذه الأبعاد الثلاثة تعمل مجتمعة: بعد فيزيولوجي، سيكولوجي، سوسيولوجي. ثم تمتزج هذه الأبعاد بالوظائف التي تسند لها داخل بنية النص العام. فبإمكان الكاتب أن يحيلها مرجعية تمثل إيديولوجيا معينة[15]. أو متكررة تعمل على التنظيم الحدثي وتقوية ذاكرة القارئ[16].

فالكاتب، إذا، هو الذي يخلق شخصياته بالمقدرة الفائقة على التشخيص؛ فيبث بوسائله الفنية الحياة فيها، ويحملها أفكارا وآراء، ويجسد بها تعبيره الجمالي. فهي ليست وجودا واقعيا بقدر ما هي مفهوم تخيلي تشير إليه أساليب التشخيص المختلفة، التي اعتمدها الكاتب مدعمة بقوة الدلالة والفعل.

2- أساليب التشخيص وطرقه:

أ- شعرية التشخيص بالفعل والحركة والإشارة:

يعد التشخيص بالفعل والحركة والإشارة من أبرز أنواع التشخيص، يكشف الكاتب من خلاله خبايا الشخصية ودوافعها النفسية للقيام بالفعل، حيث إنه الخصيصة التي تميز المسرحية عن غيرها من الأجناس الأدبية، إذ الفعل فيها جوهر العمل." وجوهر المسرحية تمثيل فعل ما، شرط أن يصدر ذلك الفعل وفق مزاج الشخصية المعنية ومشاعرها، وعواطفها وغرائزها وميولها الطبيعية، وأفكارها وقواها التفكيرية، لأنه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي"[17]. وهذه الطريقة من أفضل الطرائق، لأن القارئ والمتفرج أو المتلقي عموما يحكم على الشخصية من خلال ما تقوم به،" فما تفعله الشخصية، أو تحققه في عمله أو ما تختار أن تفعله، دلالة واضحة على نفسيتها وتركيباتها العقلية والعاطفية، فالأحداث الخارجية تكشف البنية الداخلية للشخصية"[18]. ولا يمكن أن تتأتى للأديب المقدرة على تفعيل شخصية، إلا إذا ساق الفعل وفق طبائع الشخصية ورغباتها ومشاعرها، وقواها الفكرية، وغني عن البيان أن الفعل يجب أن يقنع المشاهد بأنه مناسب للشخصية التي صدر عنها[19].

ولذلك قد تغيب عن الخطاب المسرحي بعض أدواته، كالإضاءة، المنظر.... إلخ، لكن لا نستطيع أبدا أن نتخيل قيام مسرحية دون ممثل، أو دون فعل وحركة." إذ أنه خلال تاريخ المسرح الطويل، ظل الفعل المسرحي مهيمنا ومسيطرا، ولهذا السبب كان الممثل موضوعا هاما من موضوعات الدرس السيميوطيقي"[20]. إن طاقات جسد الممثل المتعلقة بالفعل والحركة والإيماء، وتعبيرية الوجه، التي تستثمر في إنتاج العلامات المسرحية، هي التي أعطته هذه المكانة الفنية، وازدادت قوة، خاصة مع منظري الدراما، حيث سعى عدد من المسرحيين بدءاً من أنتونان آرتو ANTONIN ARTAUD(1948- 1896) إلى ضرورة" البحث عن لغة تعبيرية عالمية، أو مسرح متعدد الثقافات، وكان الجسد هو المنوط به تحقيق ذلك"[21].

كما اعتبر بريخت جسد الممثل لغة قائمة بذاتها، وأعطاها بعدا اجتماعيا، حيث تستطيع حركات الممثل وإعادته لها على الخشبة التدليل على العلاقات الاجتماعية[22]. وفي بيان قيمة التشخيص بالفعل ودوره في كشف كوامن النفس يذهب جيمس روز ايفانز إلى القول بأن" الممثل المطلوب هو الذي يحلم بخشبة واسعة ليستطيع أن يقدم فوقها ما يقدم العازف أو المغني، ويشرح بإمكاناته الداخلية والخارجية، أي بالفن والتكتيك وحدهما، تلك الحياة الفنية الجميلة للروح الإنسانية التي يصورها"[23]. وقد يعمد الكاتب المسرحي والمخرج أيضا إلى الإكثار من الحركة والفعل والإعادة، ودمجهما فيما يسمى بالإيماءة التأشيرية التي تؤكد حضور الجسد وشغله الفضاء المسرحي نصا وعرضا[24].

وإذا تصفحنا نص مسرحية" الوردة والسياف" لـــ" عز الدين ميهوبي"، التي هي موضوع الدراسة والتطبيق، نجد أن أحداثها تبدأ مفعمة بالحركة، حيث تكثر حركة الفتاة " ريحانة" وتتعدد فتسير وتغني[25]. وإذا عدنا وركزنا على الشخصيات الفاعلة في النص وجدناها:" ريحانة"،" السياف"،" السلطان"، وإن كان الفعل المسرحي كله يتمحور حول الفتاة" ريحانة". فتتكرر في النص أفعال الحركة والإشارة والإيماءة والسير والوقوف. أما إذا جئنا إلى التفصيل وربط الأفعال بالشخصية، باعتبارها وسيلة من وسائل التشخيص، وجدنا أن معظم الأفعال الصادرة عن الفتاة" ريحانة" تدل على شخصيتها من شموخ وأنفة وعزة؛ فهي تمشي وتغني، وتعشق الورد حتى النخاع، وتقدمه هدية للسلطان[26]، الذي يرميه في وجهها بعنف، فما كان منها سوى البكاء وجمع وردها المتناثر ثم تنصرف وتغني، وهي ترفع يديها إلى السماء[27].

وتتشخص روح التحدي فيها أكثر عندما تواجه" السياف" قائلة بأنه سهلٌ عليه قطف رأس لكنه صعبٌ عليه قطف وردة. ثم تسلمه وردة ليكفر عن ذنوبه، ولكن جهل" السياف" بكيفية مسك الورد يدمي يده، فما كان من" ريحانة" سوى الضحك. ويتواصل التشخيص بالفعل إلى درجة وقوفها في وجه السلطان مرددة:" يا مولاي لما يدخل الورد القصر... يرحل الشر"[28].

أما تشخيص الفعل لـــ" السياف" فتغلب عليه الإشارة، وتجلى ذلك في ظاهرة أسلوبية وهي كثرة أسماء الإشارة:" هنا قصر السلطان... ابتعدوا من هنا"[29]. كما يكشف فعل الحركة تعالي شخصية" السلطان" وتجافيه عن رعيته، وذلك في أول حدث له في المسرحية فهو" يطل من أعلى الشرفة"[30]، ثم يدخل في حوار مع" ريحانة" هذا

الحوار الذي يشخص عنجهيته التي تبلغ بها الأفعال إلى حد ضربها بالورد الذي أهدته له، ثم يطلب من" السياف" أن يأخذها إلى السجن[31]. ولكن سرعان ما تفعل الحيرة فعلتها في " السلطان" الذي يدعو إلى اجتماع طارئ للأسرة الحاكمة(الابن حماد والزوجة سلطانة) للبحث في كيفية مواجهة أفعال" ريحانة". فيواجهها عن بعد أمام باب السجن إذ لا يجرؤ حتى على الدخول إليه من شدة مهابتها، ويدخل معها في نقاش عن أفعاله وأفعال" السياف" الذي قتل والدها[32]. وما ينفك يطلب من ولده الزواج بها.

ب– شعرية التشخيص بالمظهر والأكسيسوار:

ويكون بوصف المظاهر الخارجية للشخصية من شكل وملبس ليدل الكاتب على نفسيات الشخوص، فيعرفنا بشكل ولون الشخصية، وقوامها من حيث الطول والبدانة أو النحافة واللباس، والملامح العامة، كالآثار والندوب والتشوهات، وفي هذا يقول رضا غالب" وقد تلعب الملابس دورا في تحديد دور ما، بصفته متوارثا من مخزون الشخصيات المسرحية، والتي تتسم بأدوار معينة في التاريخ المسرحي، مما يتنبأ بدورها في العمل الدرامي الجديد"[33].

وقد توفر لنا مظاهر الشخصية عونا لفهم وتحليل مزاجها وطبيعتها ومكانتها الاجتماعية، وقد ذهب بعض المهتمين بعلاقة المظهر بالشخصية، وشدة دلالتها على الفعل المسرحي إلى القول:" إنه بمجرد معرفتك المظهر الخارجي للشخصية، يمكنك أن تعرف حقيقة هذه الشخصية ومستواها الاجتماعي، وتوجهها الفكري، ولذلك لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يهمل هذا العنصر الهام في التشخيص"[34].

فالتشخيص بالمظهر يتحدد على أسس اجتماعية، ثقافية محضة يعكس الوضع والوظيفة. والنص الذي هو أمامنا شخص مظاهرُ الشخصياتِ في وضعياتها المختلفة، وكشف عن منزلة كل فرد، فإذا كانت مظاهر" السلطان" و" السطانة" وابنهما" حماد" توحي بالثراء والترف، والغنى وعلو المكانة الاجتماعية من لباس مطرز بالحرير، وتاج وخاتم ملك؛ فإن هيئة" ريحانة" ومظهرها يوحيان بالبساطة والفقر والحاجة، فهي تكسب قوتها من بيعها الورد، المهنة التي ورثتها عن والدها، فهي رثة الثياب بسيطة المظهر جلية الفقر والحاجة[35]. أما" السياف" فيبدو مظهره بزي عسكري يوحي بوظيفته، ويشخص دوره في القصر والنص الدرامي.

وقد تزيد الوحدات الإكسيسوارية المستعان بها من طاقة التدليل، وإنتاجية المعنى لدى القارئ/ المتفرج، فهي وحدات علاماتية تثير خيال المتلقي. وتكمّل الشخصية المسرحية،" فوحدة الاكسسوار في حد ذاتها على المسرح لا معنى لها إلا في حدود معناها في واقعها الحياتي، ولكن في دخولها على نظم علاماتية أخرى، فوق المنصة، خاصة بالزي أو بحركة الممثل، وطبيعة أدائه، ممكن أن تحمل بمعان كثيرة"[36].

فما يضاف للشخصية أو بالأحرى لمظاهر الشخصية يدخل في سياق الخطاب المسرحي عموما، ونوع الدور الذي تلعبه الشخصية. فالوردة التي تحملها" ريحانة" تكملة علاماتية للدور الذي تؤديه، وللأفكار التي تحملها، والمنطلقات التي تنطلق منها، فهناك علاقة قصدية بين الورد والاسم، هذا الأخير الذي يشخص الطيبة التي تكتنف الفتاة، وتجلى ذلك عندما عرفت نفسها بـــ" السلطان" نافية أن تكون" ريحانة" بنت الريح بل هي " ريحانة" بنت الورد[37]. وعلى العكس من ذلك فإن" السياف" أضيفت له وحدة إكسيسوارية قصدية هي السيف، التي تشخص شدة بطشه، وسفكه للدماء، وشغفه برقاب الناس، وساديته الزائدة عن اللزوم، والتي كان من ضحاياها والد" ريحانة"[38].

ت- شعرية التشخيص بالفكر والرأي:

كثيرا ما يتقمص الكاتب أو المخرج شخصية ممثل معين ليكشف من خلالها أفكاره ورؤاه، التي يريد أن يوصلها إلى القارئ/ المتلقي، أو يريد أن يبثها في مجتمعه، فيستطيع بهذه التقنية أن يكشف لنا أسرار الشخصية الموظفة وتوجهاتها الفكرية، ومسالكها العقلية ورؤاها للواقع، وتعاملها مع المواقف وتحدياتها للأزمات، ويزيد هذا النوع من التشخيص أكثر في المسرحيات ذات البعد الفلسفي والفكري الخالص. كما يمكن أن يتجلى ممزووجا بالتشخيص وبالفعل وبالرأي والكلام." فالكاتب يستغل كل حيلة للتشخيص ولا يقاوم"[39].

وهنا تتحول الشخصية المسرحية إلى ناطق بلسان المؤلف، كما قد يلجأ كل من المؤلف والمخرج إلى إنطاق الشخصية رأيا عن شخصية أخرى يتضمن نقدا أو حكما أخلاقيا عنها." لأن الشخوص مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة وغيرها من الأجناس الأدبية، منذ أن انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه العامة"[40]. وفي هذه الحال يلجأ المؤلف المسرحي إلى فنية مضبوطة للكشف عن الشخصية، بأن لا يسمح لها أن تستحوذ على

التعريف بنفسها عبر أساليب التشخيص المختلفة، لئلا تتحول المسرحية إلى سيرة ذاتية، وإنما يعطي فرصة للآخرين وللشخصيات التي تشاركها الحدث المسرحي، أن تقول عنها ما تراه صوابا." إن التشخيص بالرأي هو محاولة إماطة اللثام عن شخصية ما من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى من آراء وانطباعات عنها، وملاحظات ووصف لطباعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية"[41].

وفي هذا النص تظهر" ريحانة" داعية إلى الحب والخير؛ فتتشخص بآرائها وأفكارها، ساعية إلى الحرية وعشق الورد والطبيعة، بل والهروب إليها، صافحة عن كل عدو، فهي واسعة الأفق شجاعة، ما دامت تجابه السيف بالوردة، وترتقي بطيبتها، عندما تحاور وردها وتستأنس به، وتعتبره الصاحب في الدربة والأنيس في الغربة. وبقدر ما تتشخص بالفكر تتشخص بآراء الغير فيها، فقد وصفها" السلطان" بأنها" ريحانة بنت الورد، وبأنها ريحانة بنت الشعب"[42]، بعدما وصفها الناس بأنها" ريحانة بنت الريح"[43]. وتتشخص ملامح" ريحانة" أكثر في الحوار الذي جرى بين" السلطان" و" السياف" عن ذكائها وطيبتها ودهائها وفطنتها وسعة أفقها وحدة لسانها وشدة تقديرها وتقديسها للورد[44].

وعلى العكس من ذلك يتشخص" حماد" ابن السلطان غير مقدر للورد وغير آبه بما تقدمه له" ريحانة"، على اعتبار أن الورد الذي كان يشتريه منها كان يقدمه غذاء لحصانه، وما بقي منه يدوسه، فهو في رأيه وفي نظره، عديم القيمة والفائدة[45]. وبهذا تظهر وتتشخص" ريحانة" في هذه النص من زاويتين، أو من وجهتي نظر مختلفتين: الأولى ما يراه" السلطان" فيها، والثانية رؤية الابن المختلفة كلية عن رؤية الأب.

ث- شعرية التشخيص بالكلام والصوت:

الصوت أثر مسموع، ينتج عن اهتزازات في الحبال الصوتية، يمتاز بالارتفاع والانخفاض، والتضييق والاتساع، تابع للحالات النفسية والعاطفية والاجتماعية التي تكون عليها الشخصية. فقد تنوح أو تزغرد أو تتأوه أو تصيح... فتمتزج في هذا النوع من التشخيص الحالة النفسية مع الصوت." فينقل هذه القدرة التعبيرية إلى الكلمات، ويمتلك أولى وسائل التأثير في الآخرين، وهي الشحنة العاطفية الكامنة وراء أصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات"[46]. ولا يمكننا دراسة التشخيص بالصوت والكلام بمعزل كلي عن التشخيص بالحركة والإشارة، لأنهما نسق علاماتي هام في الصياغة النهائية

للتشخيص في الخطاب المسرحي الذي يتحد فيه الكلام بفعل الكلام.

ولهذا أوجد الدارسون مستويات مختلفة من الأصوات، يجب على الكاتب أن يهتم بها في نصه الدرامي اهتماما كبيرا؛ فيعنى بعلامات الوقف عناية تامة، ويقصر جمله المسرحية، وينقل هذا الاهتمام إلى الممثل، الذي يحقق بنطقه السليم لها توالد الأحداث وتشخيص الحالات النفسية والاجتماعية، كالغضب والهدوء، والفقر والغنى؛ وذلك برفع الصوت أو خفضه، أو همسه أو الصمت تماما. وبهذا تصل المرسلة الصوتية إلى المتلقي تامة." ولذلك وجب على الكاتب والممثل معا أن يعيا أن عند كل علامة ترقيم يتوقف الكلام، بإيقاع نبري خاص بها، فعند النقطة ينخفض الصوت لانتهاء المعنى، وعند الفاصلة يتوقف النغم في وسط السلم الموسيقي، لأن المعنى لم ينته بعد، وعند علامة الاستفهام يرتفع الصوت بما يشبه النقيق"[47]. فإذا اختلت الأطراف السابقة أصبح الكلام سردا ضائع المقاصد تائه الملامح، أما إذا تُقُيِّدَ بها أصبح وسيلة من وسائل التشخيص النافعة." فالقاعدة هي ارسم بصوتك صورا لكلماتك، حتى يشمها المستمع ويراها ويتحسسها بيديه"[48].

وبهذا يكتسب التشخيص بالكلام أو الصوت علامات ظاهرة وأخرى مستترة، متراكبتين معا، يجتهد القارئ والمتلقي معا في تفكيك شفراتهما الصوتية واللغوية، في ضوء التشخيص الفعلي والمظهري، والأنساق الثقافية والاجتماعية التي ينتمي إليها. وبهذا " صارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص، بوساطة فعل الفهم وإدراك الكلام، ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى، وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته، مما يجعله قادرا على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي"[49].

ونشير هنا إلى أن التشخيص بالكلام والصوت مرتبط ارتباطا كليا بعضو الكلام (جهاز النطق)، وبشيء من الكلام(الخطاب المسرحي)." فهو عنصر الكشف عن بعض جوانب الشخصية من خلال جهاز النطق، أو الصوت(عمقه، مداه، حجمه، اتساعه) الذي يميزها عن غيرها، وهكذا نجد أن الكلام يزودنا بمرشد أمين ومتنوع له إلى فهم الشخصية التي نود أن نعرفها"[50].

ويجب أن يلائم الكلام صوت الشخصية التي تمثله، بسرعته أو ببطئه، أو بتغيير نبراته. لأنه يلقي ظلالا على المشاعر والمعاني، فيعتمد كل من الكاتب والمخرج على جرس ونغمية الصوت، لزيادة القدرة على التدلال والتشخيص." فحين يصبح

الممثل فوق الخشبة يجب عليه أن يستحضر ويركز ليعبر عما يدور في ذهنه بحركاته وبصوته، وبذلك يصبح المعنى واضحا في ذهن المتلقي غاية الوضوح"[51].

والكلام والصوت تقنية لجأ إليها الكاتب عز الدين ميهوبي لتشخيص كل شخصية على حده. فـ" ريحانة" تظهر هادئة شادية حنونة عطوفة حساسة باكية ثم ضاحكة على " السياف". محاورة لـ" السطان" بالتؤدة والروية. أما" السياف" و" الحارس" و" السلطان"، فتعلوا أصواتهم ويتبعون كلامهم بالصياح، فكلامهم وأصواتهم تشخص غضبهم وحيرتهم، وعنفهم واستغرابهم. لذلك كثيرا ما يعتريهم الصمت وتعلوهم الحيرة بعدما لا يجديهم الصياح[52]. وعندما تبلغ الحيرة بـ" السلطان" أوجها يصرخ على" السياف" بصوت عال يكشف استشاطه وغضبه.

جـ– شعرية التشخيص بالمونولوج:

كلمة" مونولوج" تعني كلام الشخص الواحد، وهي تقابل كلمة" ديالوج" التي تعني الكلام بين شخصين على فأكثر[53]، فهي تقنية يلجأ إليها الكاتب المسرحي للكشف عن أفكار الشخصية ودوافعها بوساطة المناجاة، أو الحديث الذي يضطلع به الشخص الواحد على الخشبة. ويعتبر هذا النوع من التشخيص من أدق الأنواع وأعقدها. إذ لا يتوقف دوره في إعلام المتفرج بدواخل الشخصية فقط، وإنما يتعداه إلى التشخيص الدرامي الأدبي بحيث يصير القارئ والمتفرج مشتركين في الفعل الدرامي" والمونولوج دراميا يقرب المتفرج من الشخصية أما مسرحيا فهو تخصيص الفضاء المسرحي لممثل واحد، بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المونولوج إتحادا مباشرا

بين المتفرج والممثل"[54]

فالتشخيص بالمونولوج، إذًا، بمثابة توقيف للزمن في لحظة معينة، أو هو شبه ما يكون بالصورة الفوتوغرافية التي تأسر لبك، فهذه الطريقة تجعل الكاتب المسرحي يجمد الحدث والشخصية عند لحظة معينة. ولا يمكن أن نتصور بأن المونولوج يتم في صمت، بل تتحدث الشخصية بصوت مرتفع تفرض به وجودها، وتشخص ذاتها فهو" من الناحية المنطقية والعلمية أسلوب مقصود لتتحدث هذه الشخصية عن مشاعرها وأفكارها الخاصة بصوت مرتفع، وهو تصوير موضوعي للحالة النفسية للشخصية"[55]. وكثيرا ما نصادف في حياتنا اليومية من يحدث نفسه بصوت مرتفع ولكنها حالات مرضية. إن وجه

التشخيص في المناجاة الداخلية" أقصر السبل وأوضحها لمعرفة رأي الشخصية في نفسها وفي الآخرين وتفسيرها للفعل السابق ونواياها المتعلقة بالفعل المقبل، وهي تقربنا من قلب الشخصية، كما يتقرب الكاتب المسرحي منها"[56]. لقد شكل التشخيص بالمونولوج جزءا هاما من نص عز الدين ميهوبي، إذ كثيرا ما كان يلجأ إليه لكشف خبايا" ريحانة" وشدة ولعها بالورد وحيرتها من الناس وحيرة الناس منها، فتعرفنا بذاتها وتشخصها، كاشفة تماهيها في الورد، قائلة:

" الورد هو أهلي وناسي...
إيسليني إذا ضاقت الدنيا بوجهي...
وهو وحده اللي يعرف ريحانة بنت الريح..."[57].

كما تتشخص حيرة السلطان واندهاشه من موقف" ريحانة" وضعفه أمامها في مناجاته لنفسه قائلا:" شيء عجيب... أكثر من عشرين عام وأنا سلطان على هاذ المملكة... ما وجدتش نفسي مهزوم كيما اليوم... بنت تبيع الورد تهزمني؟... أنا السلطان؟... هذا ا غير مقبول... السلطان تهزمه بنت تبيع الورد؟... شيء غير مقبول... واش ينفع إذا قطعت رأسها؟... ولاّ حتى لسانها؟... إذا عاقبتها يعني راني مهزوم!... وإذا خليتها وعفيت عنها يعني أنها انتصرت عليّ!... وهزمتني..."[58].

ومما ما زاد من شدة التشخيص بالمونولوج وقوة التدليل على الشخصية التي تناجي نفسها غناء ريحانة، إذ كثيرا ما تتحول أغانيها في هنا إلى مناجاة تكشف من خلالها وجهة نظرها لقضية معينة، كما في هذا المقطع:

" ذبلـــت في يديـــا وردة		وردة بلون الحب الكافي
والعاشـــق طلعت في خده		وردة مثل الشهد الصافي
ذبلت وطلعت أجمل وردة		نرويها بالدمع الصافي"[59]

وقد تبلغ مناجاتها وأغانيها حد المثل والحكمة، فتتجلى ريحانة في ثوب الحكيمة المعتد بكلامها، وتنبع من شفتيها أمثال وحكم، تصلح أن تكون دستورا للمملكة، بخاصة في مقارنتها بين ما تحمله الوردة من عزة وأنفة لأهل المملكة، وما يحمله السيف من ذل وهوان، تقول في هذا المعنى:

" دم الوردة ودم السيف		جرح في قلب الناس ينـــزّ
اللي يعيش بغير النيـــف		عمره ما يوصـــل للعـــزّ"[60]

وبعدما تُذهِلُ" السلطانَ" بآرائها، وتجعله نادما على وضعها في السجن، يطلب يدها لابنه" حماد" فترد عليه بمناجاة تشخص من خلالها قيمة الورد، ودوره في تغيير حياة الناس، عندما تقول:

" من الوردة الحياة تجـــي   تجي الحياة معـــاها النور
ومن الوردة الأحلام تجي   والفرحة في القلب تثور
في كل سما نجمة تضوي   وتغرد في الجو طيـــور
نرجس وفل وزهر ندي   وعطر يفوح على القصور"[61]

وقد تخللت المدونة كثير من الهمسات الغنائية، التي زادت من تشخيصها وتجسيد حالها وحال من هم بجوارها، الذين يشاركونها الفعل المسرحي، فها هي في هذه المناجاة تشخص الحالة النفسية التي كان عليها" حماد" قبل وبعد أن عرض عليه والده الزواج منها، بعد أن تكبر عليها واعتبرها مجرد مشردة تبيع الورد لتقتات:

" اللي ما يحب اليـــوم   يندم بعد ساعـــة
واللي عايش مهموم   يفرح إذا حب ساعة
واللي راه مظلوم   بالحب يكبر في جماعة
واللي من الحب محروم   يلقاه في أوجاعه
واللي بقوته معصـــوم   الحب هو الشفاعـــة
بلا حب شيء ما يدوم   حتى ولودام ساعة"[62]

لقد شخص الكاتب بهذه الهمسات الغنائية، أو المناجاة الذاتية التي قامت بها " ريحانة" حالة القلق التي تعيشها المجتمعات اليوم، والحيرة في إدراك الحقائق، وحالة العطش القصوى التي تعيشها الفتاة لتحقيق قيمة الورد الحقيقية، فهي تعيش في واقع لا معنى له، فماضيها مرير قاس، وحاضرها ليس بأفضل من ماضيها، تعيش في وسط لا يدرك قيمتها كحال الشمعة تذوب لتنير حياة الناس، ولا أحد يدرك تضحيتها، فأضحى ما تسعى إليه سراب، فهي تطارد خيط دخان سرعان ما يتلاشى ويذهب.

وبمقابل ذلك يسعى" السلطان" للاستعانة بها لتغيير حياته وحياة ابنه" حماد" وتغيير واقعه المرير والهروب إلى واقع أحسن هو في الحقيقة حلم صعب التحقيق. فهي بمثابة بلسم للجروح التي يعانيها في قصره من شر تجافيه عن الناس، بعيدا عن إنسانيته التي تخلى عنها، أو بالأحرى سلمها لـــ" السياف" يعبث بها كما يحلوله.

فاستفاق أن لا حياة ولا قيمة لها من دون الورد ومن دون الطيبة التي تجعل الواقع آمالا خفاقة، وتحيل عتمة القلوب إلى سراج منير.

إن مونولوج" ريحانة" وهمساتها الغنائية يشخص سيطرة الحقد والكره على حياة الناس، فلا تتحقق معادلة سعادتهم– من وجهة نظرها– إلا في خضم تحول ذوات الناس وليس أشكالهم، وفي خضم تحول وتخلي الإنسان المتجبر عن طغيانه.

الخلاصة:

لقد استغل الكاتب عز الدين ميهوبي كل وسائل التشخيص المتداولة في الكتابة المسرحية: من تشخيص بالفعل والحركة والإشارة والإيماءة، وتشخيص بالفكر والرأي، وما تحكم به الشخصية عن ذاتها وعن غيرها، وتشخيص بالديالوج، أو الكلام والصوت، وصولا إلى التشخيص بالمونولوج أو المناجاة الداخلية والذاتية. فكل هذه الوسائل وظفها لرسم صورة دقيقة" لريحانة" بوصفها الشخصية المحورية في المسرحية، ورسم ملامح دقيقة" للسياف والسلطان" وهما شخصيتان أساسيتان ظهرتا ملازمتين" لريحانة". غير أننا نجد التشخيص بالحركة والتشخيص بالمونولوج قد غلبا على بقية الأساليب والطرائق الأخرى.

فغلبة الأسلوب الأول(الحركة والفعل) يعود إلى أن أصل المسرح فعل TO ACT، وأن المسرحية ألفت لتمثل لا لتقرأ، أما غلبة النوع الثاني فتعود إلى معاناة " ريحانة" وسط مجتمع لا يقتنع بأفكارها. فهي بمونولوجها تحقق نوعا من الانزواء والانعزال.

ولكن رغم ذلك فقد شخص لنا الكاتب" ريحانة" في صورة تلك البنت الفياضة العنيدة التي لا تخاف لومة لائم في قول كلمة الحق، حتى لو كلفها ذلك عنقها. تناضل لأجل تحقيق أفكارها وتجسيدها، ولا يهمها أن تعود إلى بيتها مرة مصيبة ومرة خائبة، مادامت أنها أدت واجب العمل والفعل، محققة بذلك قول الله تعالى:" وَأَنْ لَيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلاَّ مَا سَعَى۩ وأَنَ سَعْيَــهُ سَوفَ يُرىَ"(النجم، 39– 40).

الهوامش

1 حميد الحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص 50.

2 المرجع نفسه، ص 52.

3 إبن منظور لسان العرب، فصل الشين، ط1، 1992، ص 409.

4 ينظر عبد المالك مرتاض،" مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي"، بونة للدراسات والبحوث، العددان 7، 8، جانفي 2007، عنابة– الجزائر، ص 13.

5 ينظر: courtés et Greimas, sémiotique. Dictionnaire de la théorie du langage poétique ترجمة منذر عياشي، جامعة المنامة، البحرين، 2003، ص 193.

6 ينظر العربي الذهبي، شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، ط1، 2000، الدار البيضاء، المغري، ص 269.

7 المرجع نفسه، ص 269.

8 ابن منظور الأنصاري. لسان العرب، تحقيق أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 50.

9 مجمع اللغة العربية. المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط1 ، ص 75.

10 ينظر: حنان قصاب وماري إلياس. المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1997، ص 269.

11 ينظر: فيليب هامون. سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر، الرباط، 1990، ص 16.

12 فاتح عبد السلام. تزييف السرد، خطاب الشخصية الريفية في الأدب، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 2001، ص 28.

13 ينظر: مرشد أحمد. البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2005، ص 04.

14 ينظر: فيليب هامون. سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 26.

15 ينظر: المرجع نفسه، ص 48.

16 ينظر: عباس إبراهيم. تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2002، ص 154.

17 عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي لعربي، 1997، ص 62.

18 عبد الله خمار. تقنيات الدراسة في الرواية،" الشخصية"، دار الكتاب العربي، الجزائر، ص 137.

19 ينظر عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص 466.

20 إن من بين انعكاسات شيوع لغة الجسد في المسرح، ظهور ما يعرف بالعولمة المسرحية، حيث اتهمت اللغة الكلامية(المنطوقة) بعدم قدرتها على التواصل بين الشعوب، وبالتالي كان لزاما البحث عن لغات تعبيرية أخرى تعيد تفعيل العلاقات بين الشعوب، وتعطي للجسد مساحة أوسع، فتقفز فوق حدود اللغة الكلامية وقيودها.

21 مدحت الكاشف. اللغة الجسدية للممثل، أكادمية الفنون، القاهرة، 2006، ص 70.

22 ينظر المرجع نفسه، ص241.

23 جيمس روز ايفانز. المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة فاروق عبد القادر، مجلة الأقلام العراقية، السنة 13، العدد 12، 1978، ص 38.

24 ينظر كيرايلام. سيمياء المسرح والدراما، ص 114.

25 عز الدين ميهوبي. الوردة والسياف، المكتبة الوطنية الجزائرية، مخطوط، ص 03.

26 المصدر نفسه، ص 04.

27 نفسه، ص 05.

28 نفسه، ص 10.

29 نفسه، ص 03.

30 نفسه، ص 04.

31 نفسه: ص 04.

32 نفسه: ص 08.

33 رضاغالب.الممثل والدورالمسرحي،أكاديمية الفنون، ط1، القاهرة، 2006، ص 181.

34 عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص 449.

35 عز الدين ميهوبي. الوردة والسياف، ص 02.

36 رضا غالب. الممثل والدور المسرحي، ص 175.

37 عز الدين ميهوبي. الوردة والسياف، ص 04.

38 المصدر نفسه، ص 09- 10.

39 عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص 457.
40 عبد القادر أبو شريفة. مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر، ط3، 2000، ص 135.
41 عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص 63.
42 نفسه، ص 13.
43 عز الدين ميهوبي. الوردة والسياف، ص 04.
44 المصدر نفسه، ص 04.
45 نفسه، ص 07.
46 فرحان بلبل.أصول الإلقاء والإلقاءالمسرحي،مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996، ص 14.
47 ** أوجدوا خمسة أنواع من الأصوات: الباص: يصدر عن الحبال الصوتية الغليظة. الباريتون: يشترك مع الباص في نطقه ولكنه أكثر منه تأثيرا. التينور: أوسط الأصوات وأكثرها شيوعا وأقدرها على التلوين. الآلتو: أرق أصوات الرجال وأغلظ أصوات النساء. السوبرانو: أرق أصوات النساء.
48 فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، ص 180.
49 المرجع نفسه، ص 185
50 بشرى موسى صالح. نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2001، ص 52.
51 عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص 453.
52 عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته وآدابه، ص 270.
53 عز الدين ميهوبي. الوردة والسياف، ص 10.
54حنان قصاب وماري إلياس.المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون،ط1997،1،ص 494.
55 حازم شحاته. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 148.
56 عراد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص410.
57 المرجع نفسه، ص 460.

58 المصدر نفسه، ص 03.

59 المصدر السابق، ص 05.

60 المصدر نفسه، ص 08.

61 نفسه، ص 08.

62 نفسه، ص 10.